

Andreas Ammer

## Betrachtung der Betrachtung in einem Zeitungsartikel über die Betrachter eines Bildes, worauf der Betrachter einer Landschaft

(„Mönch am Meer“ – Friedrich, Brentano, Arnim, Kleist, Ernst  
usw.).

*Das Nichts ist ein Bild ist ein Text ist ein Medium. Etwas schrieb sich.  
Beschrieben aber war – Nichts. Nur die Dichter, die das Verschwinden der  
Welt hinter den Zeichen beschreiben wollten, waren plötzlich verschwun-  
den. Nichts macht Sinn. In der semiologischen Maschinerie knirscht leise  
der Sand. Die Wissenschaft steht vor einem Rätsel. Das Medium aber ist –  
das Messer.*

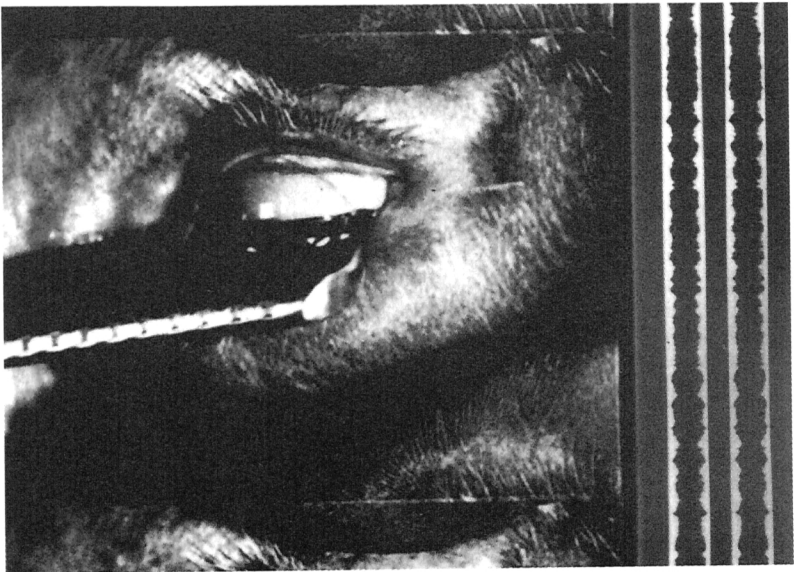


Abb. 1 Luis Buñuel & Salvador Dalí, „Das Rasiermesser fährt durch das Auge des  
jungen Mädchens und schneidet es entzwei. – Ende des Prologs“, Bild- und Ton-  
spur, Filmtrick 1929

## Malerei

Ein Bild zeigt, so weit dies seiner Realistik möglich ist – nichts als Leere. Davor steht ein Mann. Vor seinem Blick ins Weite liegt das Nichts. Die semiologische Mechanik beginnt mit ihrem Werk.<sup>1</sup>

Die Welt, das bleibt zuvor noch darzustellen, ist dargestellt: Mit der Darstellbarkeit des Schrecklichen fällt vor 1800 eines der letzten Tabus der Medialisierung. Das, was Welt heißt, ist danach nicht mehr das Gleiche. Fortan sind Gedanken durchzeichnet von Bildern und Texten. Bald wird es mehr Bilder des Schreckens als wahre Schrecken geben. Die Darstellung, um die es geht, zeigt, obwohl sie ganz im Mimetischen befangen sein will, viel von der Materialität, aus der sie besteht. Achtzig Prozent des Bildes bestehen aus einer amorphen Farbmasse, wo nur die Verteilung von Hell und Dunkel die Darstellung eines düsteren, aber leeren Himmels vermuten läßt. Darunter steht ein Mensch, ein mit Zölibat und Geist befaßter Mann, ein Mönch. Er steht auf einer Düne. Über ihm nur der Himmel, der jederzeit in Unwetter umschlagen kann. Die helle Düne und den diffusen Himmel trennt ein kleiner und gedanklich unendlicher Streifen aufgewühlten Meeres.<sup>2</sup> Sand und Wasser machen zusammen ein Fünftel der Bildfläche aus. Sie sind nur das Fundament des Schauspiels, das in jenem unfäßbaren Raum über ihnen stattfindet. Ihm scheint der Mönch ganz zugewandt. Er nimmt die Mitte zwischen dem Festen und dem Flüssigen ein. Er ist das einzig vertikale Moment des Bildes. Er ist der Platzhalter des Realismus im Bild (ohne ihn wäre die Malweise abstrakt). Der Mann betrachtet. Er betrachtet das Nichts. – Mehr sehen wir nicht auf jenem Bild ‚Der Mönch am Meer‘, dessen Maler Caspar Friedrich gewesen ist.<sup>3</sup> Im Gestaltlosen, wo nur

<sup>1</sup> Der vorliegende Text ist Teil der Mechanik, die er beschreibt. D. h.: Er wurde für das ‚Athenäum‘ stark überarbeitet und gekürzt. Ursprünglich stellt er das Einleitungskapitel meiner ‚Horrorgraphie‘ dar, die allgemein vom ‚Aufschreiben der Angst und dem Schrecken der Schrift als Mikromechanik des Sinns im klassischen Zeitalter deutscher Literatur‘ handelt (demnächst im Wilhelm Fink Verlag, München).

<sup>2</sup> Der Maler erfüllt – bis an den Rand der Abstraktion – die Rhetorik der Landschaftsmalerei. Diese sieht für den Hintergrund das Blau der Luftperspektive (Himmel), für den Mittelgrund das Grün der Landschaft (Meer) und für den Vordergrund das Braun der Erde vor.

<sup>3</sup> Das Bild (auch bekannt als ‚Seelandschaft mit Kapuziner‘) war 1810 in Berlin ausgestellt. – Schrift zum Bild: Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähniß, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen



Abb. 2 Caspar D. Friedrich, „... nun kommen meine Gedanken ...“, ‚Mönch am Meer‘, Ölbild 1809/10

Farbe und Gedanken sind und die Beschaulichkeit jederzeit in grundlosen Schrecken umschlagen kann, ist das Aktionsfeld der Zeichen.

Der Mönch steht halb abgewandt. Er sinniert, jedenfalls stützt er seinen Kopf auf die rechte Hand, der Ellenbogen ruht auf dem anderen Arm, den er untergeschlagen hat. In dieser halben Bewegung, die ganz ein Stehen und eher eine Bewegung der Gedanken ist, dürften wir, die wir vor dem Bild stehengeblieben sind (oder es in einem Buch aufgeblättert haben) uns nicht erkennen. Denn der Mönch verdoppelt nicht wie eine Staffagefigur unser Sehen. Er zieht uns halb in das Bild hinein, halb aber verdammt er uns, sein Beobachten zu beobachten. Und so kehrt unser Blick immer wieder aus der Leere des Bildes zurück zu jenem schmalen Strich, der erkennbar einen Menschen darstellen soll.<sup>4</sup> Der Mönch am Rande

(Werkverzeichnis), München 1973, 76 f. – Ders., Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit, in: Kleist-Jb. 1987, 52–75.

<sup>4</sup> Friedrich hat später das Motiv variiert und ihm das Beunruhigende genommen: Das sujetverwandte Bild ‚Abend‘ (1824, Städtische Kunsthalle Mannheim) zeigt keinen impliziten Betrachter, besteht nur aus einer dunklen Horizontlinie samt Wolkenhimmel und ist trotzdem frei von jedem horror vacui. – Ähnliches gilt, wenn die gemalten Betrachter das Bild beherrschen. Vgl. ‚Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang‘ (um 1817, Berliner Nationalgalerie).

unseres Blicks verhindert unsere Kontemplation: Seine Existenz stößt uns aus in die unruhige Spannung zwischen der Betrachtung der dargestellten Landschaft (die nichts als eine Fläche Farbe ist) und der Betrachtung des gemalten Betrachters (der das Zeichen eines Menschen ist, wie auch wir einer sind). Er weist uns, die wir – wider besseres Wissen – bereit sind, uns auf gedankliche Bewegungen ins Unendliche einzulassen, einen Platz zu, der vor dem Bild und nicht innerhalb seiner Imagination ist. Wir sind, wenn wir uns in das Bild versetzen wollen, nicht allein; wir sind eingefügt in das Feld der Aufmerksamkeit des Mönches. Jetzt aber ist dessen Aufmerksamkeit auf das Nichts des leeren Himmels wie auf einen reinen Signifikanten gekehrt. Der Himmel ist so wenig durchstrukturiert, daß wir kaum mehr erkennen als die krude Möglichkeitsbedingung ästhetischer Signifikation: die Materialität einer Farbe, die sich nicht ohne unsere Phantasie zu einem Symbol zusammenfügt. Der dreidimensionale Illusionsraum wird zur undurchdringlichen Fläche.<sup>5</sup> Das Bild entläßt uns nicht in jenes Imaginäre des Zeichens, dem wir uns mental nähern könnten.

Wo einstmals Natur war, werden der Kunst Symbole und – im schlechtesten Fall – Philosopheme.<sup>6</sup> Der Mensch mit seinem unendlichen Geist steht vor dem Meer, der unendlichen Natur, und betrachtet darin die Unendlichkeit eines Gottes. Auf ihn als Transzendentsignifikat, das alle anderen Zeichen möglich und unnötig

<sup>5</sup> Friedrich hat sich während des Malprozesses erst langsam an diese ‚Struktur des Nichts‘ annähern können. Röntgenaufnahmen des Gemäldes zeigen, daß ursprünglich noch zwei Segelschiffe im starken Wind dem Meer und eine Mondsichel samt Morgenstern dem Himmel die Leere nahmen. Somit hätte das Bild der schreckenstheoretischen Kategorie des ‚Schiffbruchs mit Zuschauer‘ exakt entsprochen. Vgl. die Abbn. bei Helmut Börsch-Supan, Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs ‚Mönch am Meer‘, in: Zeitschr. d. dt. Vereins für Kunstwissenschaft, 19 (1965), 63–76, 68 f.

<sup>6</sup> Kants Beispiele für das ‚Erhabene‘ versammeln die Sujets des Bildes: „am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, (...) der grenzenlose Ozean, (...)“. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns in Sicherheit befinden“ (Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, §B104). – Wie wenig solchen Konstruktionen eine kreatürliche Verunsicherung zu Grunde liegt, mag belegen, daß das nämliche Ambiente sich zur gleichen Zeit bereits für Vergnügungstechniken eignet: „Der Anblick der Meereswogen, ihr Leuchten und das Rollen ihres Donners, (...) deren Betrachtung immer beschäftigt ohne zu ermüden; (...) alles dieses, sage ich, wirkt auf den gefühlvollen Menschen“ – und drängt nach der Eröffnung eines Seebades (Georg Christoph Lichtenberg, Warum hat Deutschland noch kein großes öffentliches Seebad?, in: ders., Schriften und Briefe, Hg. Wolfgang Promies, München 1972, III/101).



macht, öffnet sich der symbolische Raum des Bildes.<sup>7</sup> Jeder Gott, jedes absolute Signifikat, aber ist – auch das hat Friedrich gemalt – gestaltlos, leer und am ehesten der Krudität eines Materials (der Farbe) verwandt. Als Bild, so lautet Friedrichs semiotisches Experiment mit dem Nichts, ist die Imagination nichts als Material. Das Material aber ist die Bedingung der Signifikation. Ein Zeichen ist ein Ding plus ein Gedanke. Und so setzt Friedrichs Bild einer Landschaft mit Betrachter eine Folge semiotischer Metastasen in Szene. Die ästhetische Maschinerie der Medien beginnt mit ihrem Werk. Weitere Experimente sollten die Valenzen und das Shiften der Zeichen enthüllen.

Der Rest ist Text. Er ist Zeugnis der Abwesenheit des Bezeichneten und bezeugt mithin die Struktur aller Zeichen. Die frühen Betrachter des Bildes, die Dichter sind, Clemens Brentano und Achim von Arnim heißen und uns eine schriftliche Nachricht von ihren Beobachtungen überlassen haben, wollen keine Mimesis der Mimesis (Bildbeschreibung) liefern, sondern ‚Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner‘ dokumentieren. In ihrer Betrachtung fächern Brentano und Arnim die Valenzen der Kunst auf. Unter der Hand aber verschwindet ihnen dabei der Mensch (und damit sie selbst) aus dem Fluchtpunkt der Signifikation und der Kunst. Ihr Text wird von Kleist, dem Redakteur der ‚Berliner Abendblätter‘, gekürzt und überarbeitet.

Brentano/Arnim's Text<sup>8</sup> baut auf der Zeichenstruktur des Bildes auf, die sich immer neu reproduziert. Die Betrachtung des Bildes,

<sup>7</sup> Einige helle Punkte, die ‚Vögel‘, können als Hinweis auf die Dreieinigkeit gelesen werden. Schon zeitgenössisch regte sich Widerstand gegen die Idee, „die Landschaft zur Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee, oder auch nur zur Erweckung von Andacht zu gebrauchen.“ (Kammerherr F. B. W. von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei [zuerst in: Zeitung für die elegante Welt, 7. 1. 1809], zit. n. Jörg Träger, „... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.“ Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher bei Kleist, in: Kleist-Jb. 1980, 86–106.

<sup>8</sup> Der unzensurierte Text mit der doppelten Autorschaft hat sich seinen Autoren geschaffen. Er erscheint mit der Signatur ‚B. A.‘ (ironischerweise lesbar als ‚Brentano/Arnim‘, und als ‚Berliner Abendblätter‘) erst am 28. 1. 1826, in ‚Iris‘, einem ‚Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen‘. Seit 1852 taucht er in Brentano-Werkausgaben auf (vgl. noch: Werke in 4 Bd., Hg. Friedrich Kempf e. a., München 1963–68, Bd. II/1034–1038). Das Manuskript wird jedoch von beiden Dichtern gemeinsam angefertigt. Philologische Wissenschaft (wie jede Zensur) kann Texte nur unter dem Verursacherprinzip lesen: Dementsprechend schreibt Gerhard Kurz (Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos ‚Verschie-

## Schrift

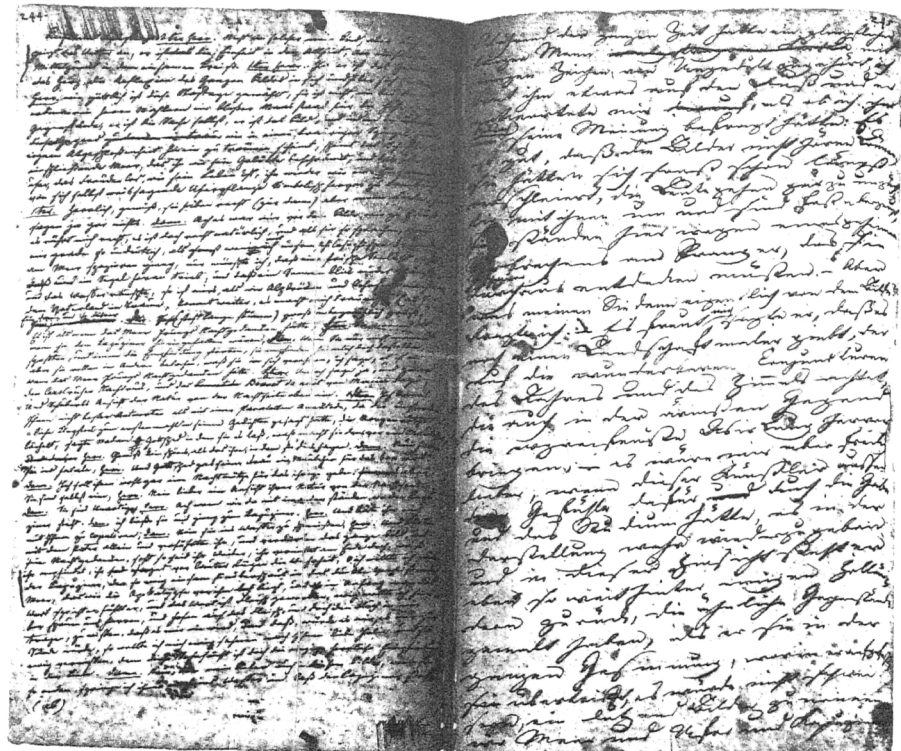


Abb. 3 Clemens Brentano & Achim von Arnim, „Dieses aber ist vor dem Bilde unmöglich“, „Empfindungen“ auf Papier, Manuskript 1810

dene Empfindungen . . .“, in: Jb. d. Freien Dt. Hochschulstifts 1988, 128–40) den Einleitungsteil Brentano zu. Von Arnims Hand stamme nur die letzte Begegnung der fiktiven ‚Autoren‘ („Während der ganzen Zeit hatte ein glimpflich langer Mann ( . . . ) zugehört . . .“); erst den letzten Kommentar („Diese Rede gefiel mir . . .“) habe wieder Brentano verfasst. – Parallel zu der vorliegenden Untersuchung entstand eine Arbeit von Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs „Mönch am Meer“. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung, DVjs 64 (1990), 54–95; dort auch weitere Sekundärliteratur. – Trotz freundschaftlichen Austauschs zeigen unsere Lektüren allerdings kaum Berührungspunkte.

um mit deren Betrachtung zu beginnen, setzt ein mit der Vergewisserung des Realen, auf die Friedrichs Bild verweist:

*Es ist herrlich »Herrlich ist es« in »einer« unendlicher« Einsamkeit am Meeresufer unter trübem Himmel auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen, und dazu gehört »Dazu gehört gleichwohl«, daß man dahin gegangen »sei«, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und seine Stimme doch »die Stimme des Lebens dennoch« im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel vernimmt; dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch »um mich so auszudrücken«, den einem die Natur tut.<sup>9</sup>*

Brentano/Arnims erste Lektüre des Bildes nimmt das Bild so, wie es naiv gesehen werden will. Sie sehen das Bild als Symbol. Es ist Abbild, defiziente Wirklichkeit, und eröffnet einen Raum der Imagination. Wirklichkeit – und sei es die der Sehnsucht – ist der Materialität von medialen Speichern einverleibt, die Realität zum Verschwinden bringen. Dies zu reflektieren, gehört (im Gegensatz zu jener Empfindung, die wir vor der Landschaft hätten) zur Abbildung. Die Sehnsucht scheint auf und wird enttäuscht, dem Begehren wird das Versagen, der medialen Immanenz die Abwesenheit beigelegt. Wie Zeichen den Mangel des Gezeigten bedeuten, so beschreibt Friedrichs Bild die Abwesenheit des Abgebildeten. In diesem Sinne fahren Brentano/Arnim fort, indem sie vor den Symbolismen der Abbildung in das Reale des Bildes (die Ausstellungssituation) flüchten und – vom Bild in die Einsamkeit ihres Blicks ausgesetzt – in eine Lektüre ihrer Betrachtungen verfallen:

*Dieses aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mir das Bild tat, indem es denselben nicht erfüllte.<sup>10</sup>*

<sup>9</sup> Die Abweichungen der ‚Berliner Abendblätter‘ vom handschriftlichen Original Brentano/Arnims sind zumeist in eckigen Klammern vermerkt. – Kleists Palimpsest erscheint im 12ten Blatt. Den 13ten October 1810. auf dem Titelblatt und der folgenden Seite. Vgl. Heinrich von Kleist (Hg.), Berliner Abendblätter, Berlin 1810/11, Repr. (Hg. Georg Minde-Pouet), Leipzig 1925, Ndr. mit Nachwort und Quellenregister, Hg. Helmut Sembdner, Darmstadt Stuttgart 1959, I/47 f. – S. a. Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Hg. Helmut Sembdner, 2 Bde., München 1984, 327 f.

<sup>10</sup> An dieser Stelle greift Kleist zum ersten Mal entscheidend in die Argumentation ein. Er dreht hier die Attentionsrichtung um und formuliert den Gedanken aus. Der Anspruch kommt bei ihm nicht mehr aus dem Bild, sondern aus der Sehnsucht des Betrachters. Er bezeichnet einen „... Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat.“

Die Dichter entdecken das Bild als Metabild. Die anfängliche ‚symbolische‘ Lesart, die das Bild als Signifikanten nimmt, klappt über das textliche Scharnier von Anspruch/Abbruch um in eine krude Vergegenwärtigung der Rezeptionshaltung: Das Bild erscheint als Zeichen. Nicht länger – und das gilt vielleicht für unseren Text wie für das epochale Feld, in dem er steht – ist die Lineatur der Zeichen transparent auf ihre Bedeutungen. Das Bild ist nicht ausschließlich Schwundform des Gemalten. Es eröffnet ein zweites Bild, ein zweites Glied in einer Kette der Verschiebungen der nämlichen Bedeutung, an deren Beginn ein ‚Nichts‘ steht. Denn die gemalte Struktur von Begehren und Versagen ist derjenigen vor dem Bild, bei der Betrachtung des Gemäldes, homolog. Das Bild malt seine Betrachtung. Aus der gescheiterten Aneignung der unendlichen Natur durch den gemalten Betrachter wird das Scheitern der Betrachtung vor der Unendlichkeit des Bildes.

Das Scharnier von Anspruch/Abbruch eröffnet nicht nur das Spiel im Spiel, nicht nur die Repräsentation des Betrachters im Bild: Sie ist die Struktur des Zeichens und führt ins Zentrum jeglicher Signifikation. Die – auch textliche – Wiederholung des semiotischen Verhältnisses von Anspruch/Abbruch wirkt als ‚Shifter‘ zwischen Natur, Abbildung und Betrachter.

Brentano/Arnims Argument („Dieses aber ist vor dem Bilde unmöglich“) mag einem trivialen Bewußtsein der Defizienz von Zeichen entsprechen; ihre Schrift widerspricht dem im Vollzug. Denn ihr Schreiben versammelt jene unmögliche Referenz der Vergegenwärtigung (die Dichter haben ihre Vision vom Menschen am Meer nicht vor dem Meer, sondern in der Berliner Ausstellung). Die Lektüre wiederholt exakt das Bebilderte.<sup>11</sup> – Und doch kann sie das Gegenteil behaupten! Wie das?

Die Argumente unseres Manuskriptes lassen sich mit seinem Inhalt (und seiner Existenz) nicht vereinigen. Kaum läßt sich dieser Widerspruch des Textes gegen seine Beweisführung lösen, wohl

<sup>11</sup> Börsch-Supan (1987), 74 f., hat die Abschrift eines Selbstkommentars von Friedrich publiziert, der erstaunlicherweise ähnliche Phänomene beschreibt wie Brentano/Arnim (akustische Halluzinationen, das Gehen zum Strand) und von der nämlichen Unterscheidung von Signifikant (Bild) und Signifikat (Empfindung) geprägt ist, die hier ‚Beschreibung‘ und ‚Gedanken‘ heißt: „so will ich Ihnen eins meiner Beschreibungen mitteilen, über eins meiner Bilder so ich unlängst vollendet habe; oder eigentlich, meine Gedanken, über ein Bild; denn Beschreibung kann es wohl nicht genannt werden. Es ist nemlich ein Seestück, vorne ein öder sandiger Strand, dann, das bewegte Meer, und so die Luft. Am Strande geht tiefsinnig ein Mann, im schwarzen Gewande; Möjen fliegen ängstlich schreiend

aber sein Rang als Argument erwägen: Der diktatorische Satz „*Dieses aber*“ – nämlich das gerade angesichts des Bildes Empfundene vor dem Bild zu empfinden – „*ist vor dem Bilde unmöglich*“ überführt den Beweisgang ins Paradox, ins Unlesbare. So schreibt sich, was nicht geschrieben werden kann. Die semiologische Struktur behauptet sich gegen ihre Verabschiedung. Das Bild läßt kein Jenseits seiner selbst zu. Es schlägt die Betrachter mit der Gewalt der Zeichen. Was das Bild darstellt, ist vor ihm zwangsläufig notwendig. Die Interpreten des Bildes können nicht anders, als seine Struktur zu reproduzieren und sich fortan innerhalb ihrer zu bewegen. Die Differenz zwischen Beschwörung und Abwesenheit des Dargestellten wird von Friedrichs Bild kassiert und unterlaufen. In der Differenz aber behauptet sich Sinn. Deshalb müssen die Dichter sie im Verschwinden notieren. Ein lesbarer Text existiert, das aber, was geschrieben steht, ist plötzlich aus ihm verschwunden. Dieses eigenartige Phänomen ist keineswegs durch eine Polyphonie der Bedeutungen zu erklären. Denn keine der Lesarten kann ohne die andere bestehen. Uns bleibt nur zu attestieren, daß Elemente der Schrift ihr Veto gegen das einlegen, von dem geschrieben wird. Trotzdem ist die absurde Möglichkeit einer ‚realen‘ Lektüre der Kunst jeder Kunst einbeschrieben. So enden die Dichter (vorläufig):

*und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blickte <blicken sollte>, die See, fehlte ganz.*

Dergestalt vertauschten Brentano/Arnim die Valenzen des Bildes, die (mit einiger Unschärfe) als symbolisch, real und imaginär zu benennen wären. Die drei Stadien geben sich als kontinuierlicher Verlauf des Begehrens (der „*Sehnsucht*“, des „*Anspruchs*“) und der Versagung (des „*Abbruchs*“). Dem entspricht die Ökonomie aller Zeichen. In deren Reich sind die Dichter zunehmend orientierungslos. Das räumliche Gefüge von ‚*in dem Bilde*‘ (wo sich das Dargestellte symbolisch herstellt), *vor dem Bilde* (wo der reale

---

um ihn her, als wollten sie ihn warnen, sich nicht auf ungestümmen Meer zu wagen. – Das war die Beschreibung, nun kommen meine Gedanken: Und sänest du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! Mit übermüthigem Dünkel, erwegst du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträtseln der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahnung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klahr zu wissen und zu Verstehn! Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte; doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörichter Mensch voll eitlen Dünkel! –“ (sic).

Betrachter ist) und ‚zwischen mir und dem Bilde‘ (wo das Eigentliche des Bildes, sein Imaginäres, der Austausch der Bedeutungen im Zeichen zu suchen wäre) ist alles andere als konsistent, wenn der Betrachter im Bilde verschwindet. Brentano/Arnims Experiment über den Zusammenhang von Texten und absoluten Bedeutungen ist die Implosion der Illusionsräume (die Literatur heißt). Das Experiment verläuft so: Zu der imaginären Betrachterposition (im Bild) wird sowohl die reale (vor dem Bild) als auch die symbolisch bezeichnete Position (vor der Natur) parallel gesetzt. Das Bild eröffnet Dichtung. Ihr Feld ist der unendliche und unmögliche Imaginationspunkt jenseits der Landschaft und des Bildes. Der Betrachter steht vor der Unendlichkeit seiner Imagination wie vor den Zeichen, die Künstler errichten. Letztendlich wird die leere Fläche der Einbildungskraft – wie die leere Fläche der Farbe – zu einem illokutionären Ort, wo sich der unendliche Austausch der Signifikate ereignet. Brentano und Arnim stehen vor dem Nichts ihrer selbst. Es ist das Nichts ihrer Dichtung. Sie hat das Nichts des Himmels oder des Bildes ersetzt und verwandelt. Jenes Nichts ist immer noch das nämliche und doch hat sich in seinem Verschieben durch die Ebenen der Diskurse unter der Hand Bedeutung ereignet. Erneut befinden sich die Dichter an einer Stelle, die reines, weil un gelenktes Begehren (Anspruch) ist. In diesem Riß allein erfüllt sich das Wesen der Kunst, wie sie die Zeit um 1800 entdeckt. Das Begehren hat im Durchgang durch zwei Medien (Bild, Schrift) schon beträchtliche Supplemente hinzugewonnen. Der Zwiespalt zwischen Präsenz und Abwesenheit, Begehren und Versagen, Anspruch und Abbruch, Gedanke und Welt, produziert weiterhin fundamentale Differenzen, mithin neue Bedeutungen. Der Rest ist Literatur.

An dieser Stelle des Manuskripts endet Kleists Übernahme der Schrift von Arnim und Brentano. In seiner Zeitung verschwindet Brentano/Arnims Einsicht in das Fehlschlagen ihres Experiments: Ihnen ist das Bild (wie vormals das Unendliche des Gottes) nicht mehr als ein Unruhepunkt für das Unstrukturierte der Gedanken. Die Dichter fahren (einstmals ungelesen) fort:

*Dieser wunderbaren Empfindung nun zu begegnen, lauschte ich auf die Äußerungen der Beschauer um mich her, und teilte sie als zu diesem Gemälde gehörig mit, das durchaus Dekoration ist, vor welchem eine Handlung vorgehen muß, indem es keine Ruhe gewährt.*

Was keine Ruhe gewährt, ist die Insistenz der Struktur des Signifikanten, dem auch Dichter nur eine supplementäre Gestalt geben

können. Denn der Signifikant durchläuft vor allem seine eigene Struktur. Es ist die des Anspruchs auf Sinn, und also die des Verlangens nach Schrift. Der Signifikant fordert sein Supplement – „vor welchen eine Handlung vorgehen muß“. Die Dichter Brentano/Arnim verharren in diesem drängenden Stadium des Zeichens.

Der Rest ist Satire. Brentano/Arnims Vertexung des Raumes, den das rigide limitierte Zeichensystem des Bildes eröffnet, löst das unbedingte Pathos des Gemäldes in die Subversivität des Lachens auf (die auch eine Subversivität des Verlaufs der Signifikation ist). In sieben, angeblich beobachteten, dialogischen Szenen überführen die Dichter alle Versuche, das Bild von jenseits des Bildes zu lesen, ins Lächerliche. Sie stellen metonymische Verschiebungen fest. Paradoxerweise ist jenes Gebiet nur noch von unbeteiligten Sekretären zu erschließen, die Dichtung surrealistisch als Mitschrift ausweisen: Brentano und Arnim überschreiben Funktionen ihrer selbst dem Medium. Es ist ihre Eigenart (die keiner Idiosynkrasie einer Person, sondern der epochalen Funktion der Schrift entspricht), daß sie sich fortan aus der renitenten Struktur des Begehrens und des Versagens ausblenden und sich zum bloßen Durchgangsstadium fremder Zeichen machen.<sup>12</sup> Diese Resignation ist hellsichtige Analyse. Ihr folgt der geschichtliche Verlauf der Literatur. Eine autonome Dichtersprache ist dem nicht mehr zuzuordnen. Es gibt kein Jenseits der Zeichen, wie es kein Jenseits des Diskurses gibt.

Der romantischen Imagination genügt weder die reale Welt, noch das als deren Rahmen gedachte Bild, geschweige denn deren Aktualisierung in Betrachtern. Brentano und Arnim notieren Ausfälle und Metonymien. Aber noch wähnen sie sich im Jenseits ihrer Beobachtungen. Brentano/Arnims Schrift, wenngleich hellsichtige Beobachterin einer stattfindenden kulturellen Transformation, birgt in sich noch den leisen Abschiedsschmerz beim Eintritt in das semiotische Zeitalter, das von Medien in seiner Lage bestimmt ist. Wie Brentano/Arnim das Verschwinden des Sujets noch schriftlich notieren konnten, so sollten sie das Verschwinden ihrer Funktion als Autoren im Gemurmel der Medien am eigenen

---

<sup>12</sup> Brentano steht mit seiner Biographie dafür ein. So bildet seine Abwendung von der Literatur und die Selbstberufung zum mechanischen ‚Schreiber‘ der Ekstasen der stigmatisierten Nonne Katharina Emmerick gewissermaßen den logischen Abschluß der ‚klassischen Zeit deutscher Literatur‘ (und bildet also auch das Schlußkapitel der ‚Horrorgraphie‘, vgl. Anm. 1).

## Medien

# Berliner Abendblätter.

---

12tes Blatt. Den 13ten October 1810.

---

## Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft.

Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegranzte Wasseroberfläche, hinauszuschauen. Dazu gehört gleichwohl, daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber mögte, daß man es nicht kann, daß man Alles zum Leben vermißt, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Fluth, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt. Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den Einem die Natur thut. Dies aber ist vor dem Bilde unmbalich, und das, was

Abb. 4 Heinrich von Kleist (Hg.), „... als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären ...“, ‚Empfindungen‘ im Medium, Tageszeitung 13. 10. 1810

Leib erfahren. Kleist, als Redakteur des ‚neuen Mediums‘ ‚Berliner Abendblätter‘, wagte nicht zu drucken, was geschrieben stand.<sup>13</sup>

Fortan herrschen Zeichen in der Form der Medien. Derer wissen sich die Mächte zu bedienen. Kleist zieht aus Brentano/Arnims Entdeckung der Suprematie der Zeichen über das Bedeuten die

---

<sup>13</sup> Das anschließende Herzstück von Brentano/Arnims Text, die furios amüsante, vorgebliche Mitschrift von dialogischen Dramoletten, die sich vor dem Bild ereignen, liegt jenseits unserer Analyse von Medien. Brentano/Arnim desavouieren im weiteren alle Möglichkeiten der Rede über Zeichen. Nacheinander werden die Kategorien des ‚Erhabenen‘ (Szene 1), des ‚Greulichen‘ (Szene 2), des ‚Kunstpraktischen‘ (Szene 3), des ‚Symbolismus‘ (Szene 5), der ‚Empfindsamkeit‘ (Szene 6) und der ‚Betroffenheit‘ (Szene 7) lächerlich gemacht. Kleist, der nicht polyglotter Romantiker war, sondern – gerade als Herausgeber – gescheiterter Offizier bleibt, eliminiert all dies und übernimmt die Bildungsgüter.



Konsequenz: Er schreibt die Zeichen ab und eliminiert aus ihnen Autoren und Sinn.

Medien neigen selbst dazu, sich zum Verschwinden zu bringen. Die Zeitung, der Ort des Erscheinens, ist so heute ein verborgener Intertext der ‚Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‘. Kleists Medium vernetzt die gedanklichen Bereiche, aus denen sich das Denken um 1800 speist: So muß der Artikel über Friedrich im diskursiven Rahmen, den die ‚Berliner Abendblätter‘ aufspannen, gelesen werden. Dort erscheint in acht Fortsetzungen eine Rezension der Berliner ‚Kunst-Ausstellung‘. Der Artikel markiert das Niveau, von dem sich erhebt, was wir Literatur nennen. ‚L. B.‘ (Ludolph Beckedorff) wagt sich zum Beschluß seiner Besprechung von Fürstenportraits zu der wahrhaft ungeheuren These vor, daß *„der Gipfel aller Kunst bestehe, gleich wie die Natur, derenewiges Gegenbild sie ist, nur in der vollkommnen Verschmelzung und Vermählung der Idee mit der Darstellung, des Charakters mit der Schönheit, des Wesens mit der Gestalt“*<sup>14</sup>. Es ist das Wesen der Medien, derart (oder im schlechtesten Sinne Goetheanischer Kunstkritik) alles mit allem zu vernetzen. In der einwöchigen Publikationspause dieser ausgedehnten Rezension erscheinen Artikel, die die literale Gedankenwelt um 1800 recht genau abdecken: neben Zitaten aus Polizeiakten, neben einem Extrablatt über die Mordbrennerbande findet sich unterschiedslos auch die Urszene deutscher Schauerstücke (Kleists ‚Das Bettelweib von Locarno‘); weiterhin ein von der Zensur kritisch verfolgter Artikel über den Tod des Staatsrechtlers Christian Jacob Kraus und der ‚Entwurf einer Bombenpost‘<sup>15</sup>; dann die ‚Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‘ und im nächsten Blatt eine Huldigung zum Geburtstag des Kronprinzen (der Friedrichs Bild kaufen sollte). Zwischen Un-

<sup>14</sup> Ludolph Beckedorff, Kunst-Ausstellung, in: BA (1810 f./1959), 6. 10. 1810–19. 10. 1810 (6tes–9tes Blatt/14tes–17tes Blatt), I/68.

<sup>15</sup> Vom Rauschen der Medien und deren Suprematie über Schrift und Autoren: Kleists ‚Entwurf einer Bombenpost‘ ist mit ‚rmz.‘ signiert. Vier Tage später polemisiert er als ‚Der Anonymus‘ und ‚Berliner Einwohner‘ (als Leser seiner selbst) gegen seine bombenpostalische Phantasie (BA (1810 f./1959), 14tes Blatt, 16. Okt. 1810, I/57 f.). Auch auf den fingierten Protest schreibt Kleist (jetzt als ‚Die Redaktion‘) eine Erwiderung. Der Dichter multipliziert sich und verschwindet in dem Medium, das er beliefert. Er kann (in einem Artikel, der darauf hinausläuft, daß es nichts Wichtiges zu sagen gäbe, was dem medialen Aufwand entspräche) alles drucken, ohne daß es sich lesen ließe. Er macht die ganze Welt abbildbar, indem er sich selbst annihiliert.

terwerfung unter die Macht und vorsichtigem Veto<sup>16</sup>, zwischen technischen Phantasmagorien und Abschriften von Polizeiakten, zwischen sensationalistischen Fakten und Fiktionen siedelt sich das Denken der Zeit an: Die Bricolage in Kleists Medienprojekt ist Originalton von 1800.

Den Artikel, den Brentano und Arnim ihm zur Veröffentlichung anvertraut haben, hat Kleist bis zur Unkenntlichkeit überarbeitet. Nach 4 Sätzen schneidet er deren Argumentation ab. Sein Schnitt, sein Verfahren und sein Schreiben verlangen nach einer ‚Erklärung‘<sup>17</sup>. Der Dichter/Redakteur fügt sie der Veröffentlichung des Artikels neun Tage nach Erscheinen kleingedruckt hinzu. Sie wirft vor allem Fragen auf. An eben dem Tag, an dem Kleist sich auch als Herausgeber der ‚Abendblätter‘ zu erkennen gibt, übernimmt er per declarationem auch die Autorschaft an den ‚Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‘, setzt aber das Verwirrspiel um die ursprünglichen Urheber fort, wenn er hinter der Sigle ‚cb‘, ‚L. A. v. A.‘ und ‚C. B.‘ hervortreten läßt, um jenes ‚H. v. K.‘ an deren Stelle zu setzen, das auf dem Titelblatt als „der Herausgeber der Abendblätter, Heinrich von Kleist“ enträtselt wird<sup>18</sup>:

*„Erklärung. Der Aufsatz Hrn. L. A. v. A. und Herrn C. B. über Friedrichs Seelandschaft (S. 12te Blatt.) war ursprünglich dramatisch abgefaßt; der Raum dieser Blätter erforderte aber eine Abkürzung, zu welcher Freiheit ich von Hrn. A. v. A. freundschaftlich berechtigt war. Gleichwohl hat dieser*

<sup>16</sup> Achim von Arnim, Brief an Goethe vom 6. 1. 1811: „Die ruhigsten Aufsätze (. . .), die H. H. von Kleist, in einem hiesigen Tagblatte, das hier erscheint und mancherley Gutes enthielt, von verschiedenen Verfassern mittheilen wollte, wurde ebenso zurückgewiesen wie der gutmüthigste Scherz“.

<sup>17</sup> Kleists Kriterien, die er seiner Überarbeitung im Brief an Arnim entschuldigend unterlegt, sind vorgeschoben. „Machen Sie doch den Brentano wieder gut(. . .). Ich erinnere mich noch genau, daß sie (. . .), in seiner Gegenwart, gesagt haben: Freund, mit dem, was wir Euch schicken, macht, was ihr wollt (. . .). Wie ich mit dem verfare, worunter ihr Euren Namen setzt, daß wißt Ihr; was soll ich aber mit Euren anderen Aufsätzen machen, die es Euch leicht wird, lustig und angenehm hinzuwurfen, ohne daß Ihr immer die notwendige Bedingung, daß es kurz sei, in Erwägung zieht?“ (Kleist, Brief an Achim von Arnim v. 14. 10. 1810, <1810/1984>, II/839). Um allein das Argument der Länge zu entkräften: Die ‚Berliner Abendblätter‘ veröffentlichen sehr wohl längere Aufsätze in Fortsetzung. Nicht nur solche von Kleist selbst (wie das auf vier Lieferungen verteilte ‚Über das Marionettentheater‘), sondern eben auch die acht ermüdenden Folgen der Beckedorffschen Besprechung einer Kunstausstellung.

<sup>18</sup> Zeitungen handeln Autornamen nur noch in der Apotheose der Medialisierung: In der Werbung. ‚Clemens Brentano‘ erscheint in den ‚Abendblättern‘ nur im Zusammenhang mit einer Verlagswerbung von Hitzig, (BA <1810 f./1959> 12tes Blatt, 13. 10. 1810, I/50).

*Aufsatz dadurch, daß er nunmehr ein bestimmtes Urtheil ausspricht, seinen Charakter dergestalt verändert, daß ich, zur Steuer der Wahrheit, falls sich dessen jemand noch erinnern sollte, erklären muß: nur der Buchstabe desselben gehört den genannten beiden Hrn.: der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir. H. v. K.*<sup>19</sup>

Ein Statement voll Einsichtigkeit: Kleist scheint die „Wahrheit, falls sich dessen noch jemand erinnern sollte“, auch grammatikalisch aus der Hand zu gleiten. Denn das Vergessen bezieht sich durchaus nicht auf den ‚Aufsatz über Friedrichs Seelandschaft‘, sondern auf ‚das Steuer der Wahrheit‘. Bereits bei Brentano/Arnim führten solche Differenzen der Lesbarkeit in das Zentrum des sprachlichen Verfahrens. Solche Fehlleistungen (?) markieren den Fehl der Sprache beim Schreiben von Wahrheit. Sie sind um so sprechender, wenn sie von einem Text handeln, der sich vom Konzept der poetischen Steuerung der Wahrheit endgültig entfernt hat, um an dessen Stelle die Präsenz des Mediums zu entwerfen.

Kleists Abschrift des Manuskripts von Brentano/Arnim ist Textverarbeitung in buchstäblicher Weise. Sie läßt den ‚Sinn‘ frei walten, der durch die Sprechweisen shiftet. Kleists Unterscheidung von copyrightgeschützten ‚Buchstaben‘ und frei waltendem ‚Geist‘ ist epochales Allgemeingut. Daß nicht der Buchstabe, sondern der Geist Lektüren differenziere, doziert bekanntermaßen Fichte in seinen Briefen ‚Über Geist und Buchstab in der Philosophie‘<sup>20</sup>. Novalis grübelt „Über die Verwandlung des Geistes in Buchstaben“. Er weiß in realer Einschätzung der historischen Lage, daß „jetzt der Buchstabe an der Zeit“ sei.<sup>21</sup>

In dem von ihm inszenierten Medium wird die Autorfunktion ‚Kleist‘ zum Kreuzungspunkt individuationsloser Kürzel und

<sup>19</sup> BA <1810 f./1959>, 19tes Blatt. 22. 10. 1810, I/78. – Die ‚Erklärung‘ der Herausgeberschaft ebd., I/75.

<sup>20</sup> Johann Gottlieb Fichte, Über Geist und Buchstab in der Philosophie. In einer Reihe von Briefen <zuerst 1795>, in: ders., Gesamtausgabe, Hg. Reinhard Lauth e. a., Bd. I. 6., Stuttgart 1981, 333–361. – Fichte schreibt den Aufsatz ursprünglich für Schillers Zeitschrift ‚Horen‘. Auch dieser Aufsatz wird vom Herausgeber abgelehnt: „die ersten 3 Bogen handeln von nichts als von dem Geist in den schönen Künsten, der soviel ich weiß etwas ganz anders ist als d Gegentheil des Buchstabens ist.“ (Schiller, Entwurf für einen Brief Fichte, zit. n. ebd. 317).

<sup>21</sup> Novalis, Fragmente und Studien 1799–1800, in: ders., Werke, Hg. Gerhard Schulz, München <sup>2</sup>1981, 536; & Glauben und Liebe <1798>, ebd. 356. – Solche Erwägungen beziehen sich natürlich auf das Diktum des biblischen Korintherbriefes: „Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig.“ (2. Kor. 3.6).

Buchstaben. Die Liste der von Kleist verwendeten Pseudonyme reicht von Abkürzungen (hk., H. v. K.) über falsche Namen (C. J. Levanus) und Funktionen (Die Redaktion, Der Anonymus, Vaterländischer Dichter) bis zu enigmatischer werdenden Kürzeln (F., mz., Ny., r m., r m z., rs., rz., tz., vx., x., xp., Vx., xy., xyz., y., yz., Z., z., zr., µy., ++)<sup>22</sup>. Ansonsten liegt Kleist richtig: Während sich Brentano/Arnim auf die Differenz zwischen Erfahrungsweisen berufen, um semiotische Risse abbilden zu können, weiß er, daß der Schnitt zwischen Begehren und Verlangen nicht nur durch die Betrachter, sondern auch durch die Zeichen selbst hindurchläuft. Das Verhältnis zwischen Abbruch und Anspruch ist für Kleist nicht mehr eines zwischen Natur und Geist wie bei Friedrich, auch nicht zwischen Realität und deren Repräsentation (wie für Brentano und Arnim), sondern eines zwischen den Signifikanten und ihren Signifikaten. Darüberhinaus existiert nur ein Anspruch, den Diskursgewalten an Texte stellen und ein Abbruch, den Texte jenen tun können. Kleist macht sich daran, diese Divergenz zu beseitigen und setzt zu seinem gewissermaßen unendlichen Schreiben an – das zunächst ein Abschreiben ist. In Mimesis an die staatlichen Apparate, die seine Zeitung bis zum Einstellen des Erscheinens zensieren werden<sup>23</sup>, zensiert Kleist das von Brentano/Arnim in Anschlag gebrachte Verschwinden der Autorfiktion. Das historische Verstummen der Dichter wird vom Kollegen Kleist noch einmal institutionell zum Verstummen gebracht. Aber der Text setzt sein Werk fort . . .

Man hat sich vorschnell darauf geeinigt, daß erst Kleist Brentano/Arnims Text auf den markanten Punkt gebracht habe. Kleists Textverarbeitung erzeugt unter dem Anschein der Literatur obrigkeitsverträgliche Redeweisen. Er eliminiert die satirischen Passagen und setzt an deren Stelle kunstkritische Tagesmeldungen. Er löscht aus ‚seinem‘ Text Brentano/Arnims furiosen Umgang mit dem Gut, das ab 1800 Bildung heißt, und das diese der Lächerlichkeit überführt hatten. Kleist fügt dem Text gedanklich kaum etwas hinzu. Er reduziert ihn auf die Stereotypen jeglicher Kunstkritik (*„Gleichwohl hat der Mahler Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im*

<sup>22</sup> Vgl. Heinrich Aretz, Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum ‚Phöbus‘, zur ‚Germania‘ und den ‚Berliner Abendblättern‘, Stuttgart 1984, 144.

<sup>23</sup> Eine Zusammenfassung der politischen Verstrickung der ‚Berliner Abendblätter‘ findet sich bei: Thomas Wichmann, Heinrich von Kleist, Stuttgart 1988, 189–206.

Felde seiner Kunst gebrochen“). Ihm sind die bereits geschriebenen Worte lauter Material, aus dem ‚Geist‘ sich entwickeln läßt. Kleist setzt gegen Brentano/Arnims chimärisches Verstummen einen Text, der trotz seiner kondensierten Form ins Unendliche explodiert. Er insistiert auf dem Weiterschreiben selbst dann, wenn sein Schreiben nur noch Abschreiben sein kann. Der Kleistsche Text ist wie die Zeitung, in der er steht, nicht Partisan sondern Parasit. Er nistet sich in geschriebenen Texten ein. Mehr noch als Brentano/Arnims Manuskript entsteht im Zeitungstext Bedeutung aus unscharfen Zitationen. Wir finden: Die Apokalypse, Young's dunkle ‚Night Thoughts‘, Ossian<sup>24</sup> und Kosegarten sind nur beliebige Buchstaben, die Kleist übernimmt und ihres Geistes entleert. Der Journalist benutzt die Syntagmen, die er im Manuskript vorfindet, und führt uns vor, daß gleiche Zeichen in verschiedenen Redeweisen unterschiedliche Valenzen ausbilden. Der Kleistsche Text siedelt sich nicht zwischen Gehirnen und Landschaften an, er behandelt nicht die Struktur und das Verhältnis von Zeichen und Denken, sondern er herrscht zwischen Medien und Diskursen. Literatur gibt sich als Abschrift des bereits Gesagten zur Belieferung romantisch moderner Medien. Aber die Abschrift ist keine krude Wiederholung. Sie ist Supplement ihrer Generatoren. Kleists Text ist nicht Zeugnis der Ähnlichkeit wie Friedrichs Bild, auch nicht Dokument einer doppeldeutigen Repräsentation wie Brentano/Arnims Text, sondern Inszenierung einer Schrift, die aus ihrem bloßen Vollzug Unendlichkeiten des Sinns erobern wird.

Zurück zur Lektüre: Kleist fällt seinen Autoren buchstäblich ins Wort. Er zerschneidet das ihm vorliegende Manuskript. Sein neuer Text entsteht als Lehrstück einer ‚allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Abschreiben‘<sup>25</sup>. Zunächst wiederholt Kleist

<sup>24</sup> Vielleicht ist es von Bedeutung, daß Ossians Lieder der Zeit als Abschrift eines gälischen Originals bekannt waren? – Kurz (1988), 136, hat – leider ohne interpretatorischen Nutzen daraus zu ziehen – auch auf die lautliche Assonanz von ‚Ossian‘ und ‚Ozean‘ hingewiesen, über die einiges über das Verhältnis von Schrift und Unendlichkeit in Text zu erschließen wäre.

<sup>25</sup> Es ist nützlich, sich an dieser Stelle zu erinnern, wie Kleist die Genese des Gedankens aus dem Vollzug einer leeren Struktur (dem Sprechen) bestimmt „dergestalt, daß die Erkenntnis (. . .) mit der Periode fertig ist“: „Ja“, antwortete Mirabeau, „wir haben des Königs Befehl vernommen“ – ich bin gewiß, daß er bei diesem humanen Anfang, noch nicht an die Bajonette dachte, mit welchen er schoß: ja, mein Herr“, wiederholte er, „wir haben ihn vernommen“ – man sieht, daß er noch gar nicht recht weiß, was er will. „Doch was berechtigt Sie“ – fuhr er fort, und nun geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf – „uns hier Befehle

*scheinbar die ‚Befehle‘ seiner Vorschreiber<sup>26</sup>; sein eigener Textbeitrag setzt ein mit dem scheinbar unverfänglichen Resümee:*

*„Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reich des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis.“*

Bereits in dieser beiläufigen Überleitung faltet sich der Text wieder in seine Lesarten auseinander. Wir stehen erneut an jenem diffizilen Punkt, wo ein Satz von seinem Sinn unterlaufen wird. Inhaltlich nämlich scheint jener Satz bloß eine Vision panoramatischer Medien abzugeben und das gemalte Bild noch einmal zu vergegenwärtigen, eine erneute Paraphrase dessen zu sein, was in ihm symbolisiert wird. Grammatikalisch aber bezieht sich die Deixis („diese Stellung in der Welt“) nur auf die zuletzt geschilderte Position des Betrachters in der Ausstellung. So wäre das ‚weite Reich des Todes‘ allein das Reich der Zeichen. Selbst wenn es sich hierbei um eine flüchtige Ungenauigkeit des termingeplagten Redakteurs Kleist handeln würde, wäre solches ‚Verschreiben‘ noch sprechend. Der Bezug ist nicht eindeutig herzustellen. Erneut begegnet uns jener materiale Protest der sprachlichen Struktur gegen ihre Intention. Die Verdopplung der Lesbarkeit<sup>27</sup> bildet aber jenes flirrende Verschwimmen von Betrachtern und Bildern ab, das von der Insistenz der Zeichen insurgiert wird.

Berühmt ist Kleists Aufsatz über die ‚Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‘ vor allem wegen der Metapher der Gewalt, die die Wirkung des Bildes zusammenfaßt, die ihn mit fast terroristischer Brutalität über das Niveau bisheriger Texte erhebt, indem sie

---

anzudeuten? Wir sind die Repräsentanten der Nation.‘ – Das war es, was er brauchte! ‚Die Nation gibt Befehle und empfängt keine.‘ – um sich gleich auf den Gipfel der Vermessenheit zu schwingen. ‚Und damit ich mich Ihnen ganz deutlich erkläre‘ – und jetzt findet er, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt: ‚so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsre Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden.‘ – Wor- auf er sich, selbstzufrieden, auf einen Stuhl niedersetzte. –“ (Kleist, Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden (1807/1984), II/320 f.).

<sup>26</sup> Schrift geschieht als Diktat des Nichts. Kleist bemerkt ‚Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‘, daß der Schreiber in seine Rede an die als Aprodisiakum und Katalysator stumm zuhörende Schwester gelegentlich – im Sinn einer ‚parole automatique‘ – „unartikulierte Töne“ einmischt.

<sup>27</sup> Mit einiger interpretatorischen Gewalt ist jener Satz noch auf eine dritte Art, als Metatext, lesbar. Die Tatsache, daß an dieser Stelle ein neuer Autor in den Text hineintritt, läßt dessen erstes Statement auf den Text, den er fortführt, beziehen: ‚Nichts ist trauriger, als Brentano/Arnims Stellung in der Welt (Ausstellung)‘ – oder: ‚Nichts ist trauriger als das Schicksal ihres Textes.‘

die Schrift metaphorisch in Äquivalenz zu ihren Objekten setzt. Die Gewalt der Metapher stellt sich an die Stelle jener Verhältnisse, die sie vertritt. Um ermessen zu lassen, wie sehr diese Apotheose der Schrift aus dem mechanische Schreibvorgang sich ableiten läßt, sei Kleists nächster Satz mit den Bemerkungen kontrafaktiert, die die ‚Entstehung der Gedanken‘ beschreiben (sie erscheinen in eckigen Klammern):

*„Das Bild liegt, mit seine, zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, <man sieht, daß er noch gar nicht recht weiß, was er will> und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, <und nun geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf als den Rahm, zum Vordergrund hat, <um sich gleich auf den Gipfel der Vermessenheit zu schwingen> so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem <und erst jetzt findet er, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt> die Augenlieder weggeschnitten wären.“*

Die Kunst, entschreibt Kleist seiner Kunst des Schreibens, zeigt schreckliche Wirkungen. Nicht nur, weil sie die Schrecken um 1800 abbildbar gemacht hat, sondern weil die Kunst selbst ans Furchtbare grenzt. Das Schreckliche an der historischen Bebilderung des Schreckens ist nicht das Sujet selbst, sondern daß es die Betrachter trotz aller ‚Verzeichnungen‘ affiziert. Die ‚Rahmenschau‘ als selbstvergewissernde ‚Anschauungsform des 18. Jahrhunderts‘ hat ihre distanzierende Macht verloren.<sup>28</sup> Vor Friedrichs Gemälde – so lautet das Ergebnis des Kleist’schen Experiments mit Texten – wird die Seh- und Sehnsucht nichtendenwollend, nichtendenkönnend. Die Augen (jene obskuren Instrumente der Begierde) lassen sich im Zeitalter der Medien nie mehr schließen. Dem folgt die Metapher, die das beschreibt.<sup>29</sup> Ihre Gewalt setzt Kleist gegen das Nichts von Brentano/Arnims Metonymien.

Der Rest ist Zeitung. Kleist lehnt sich – wie Mirabeau – „selbstzufrieden“ zurück. Sein Sessel ist sein selbsterfundenes Medium. Im Stil des kulturkritisch beiläufigen Kommentars schreibt sich

<sup>28</sup> August Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Jena 1934. – Beiläufig desavouiert Kleist auch das „Erhabene“, indem er dem Bild Kants *Conditio sine qua non*, das „Vermögen ihm zu widerstehen“, abspricht. – Der Rest ist Schrecken.

<sup>29</sup> Vgl. zu den kunsthistorischen Valenzen dieser Metapher: Träger (1980). – Reine Wissenschaftspoesie betreibt hingegen Kurz (1988), 128, wenn er behauptet, Kleist ‚pathologisiere‘ mit dieser Metapher seinen Text. So zu reden, heißt Medien mit ihren Mechanismen zu verwechseln. Nie sind Texte (insbesondere ab 1800) so gewalttätig, wie sie es gerne vorgeben.

die Fortsetzung des Textes in vorhandenen Hohlformen, Codes und Redeweisen wie von selbst:

*„Gleichwohl hat der Mahler Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen; und ich bin überzeugt, daß sich, mit seinem Geiste, eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dieses Bild eine wahrhaft Ossiansche oder Kosegartensche Wirkung thun müßte. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser mahlte; so glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne Zweifel, zum Lobe für diese Art der Landschaftsmahlerei beibringen kann.“*

Nichts unterscheidet solche ‚Literatur‘ vom Gebrauchstext für Medien. Kleists Kunstkritik – ausgenommen vielleicht die ‚Ästhetik des Materials‘ – hätte auch der rührige Beckedorff schreiben können. Kleist spricht dem Bild hypermimetische Bedeutung zu. Bildet für Friedrich das Bild Unendlichkeiten ab (was Brentano/Arnim als unmöglich bewiesen hatten), so ist für Kleist das Bild selbst *„in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit“* an diesen Platz gerückt. Kleist vollendet und zerstört die Argumentationsfolge seiner Autoren Brentano und Arnim. Ihm ist das Bild weniger Repräsentation als Evokation, es ist ihm erneut zum Platz des Unendlichen geworden. Dies will Kleists Text vermerken.

Die Folge der Transformationen des Sinns – weiß Kleist – ist freilich nicht an ihr Ende gekommen. Kleist zeichnet in seinem Text flugs noch ein weiteres Bild, das Abbildung weiterer Texte wäre. Ist der Signifikant einmal in Bewegung geraten, ist er in jenes Gefüge endloser weiterer Verschiebungen eingespannt. In ihrem Inneren herrscht nur ein namenloses Begehren, das sich immer neu formuliert. So werden, wo vorher Maler und Autoren waren, bei Kleist Texte, denen Texte folgen werden. Diese aber sind nicht länger Organisationsformen eines Autors, der sich an den Rissen, die Zeichen produzieren, abarbeitet: Texte sind Medien und Inszenierung (nicht Abbild) unendlicher Signifikatenreihen.

Selbst Wölfe und Füchse werden der Konstruktion des unendlichen Simulakrums, das Kleist entwirft, zugeschlagen. Mit ihnen wird Brentano/Arnims zentralem Argument (*„Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich“*) ein zweites Mal widersprochen (falls Wölfe und Füchse nicht – wie Kleist – im Stande sind, Zeichen als Welten zu sehen). Was Kleist Brentano/Arnims Text hinzufügt, ist die Ausarbeitung der von ihnen selbst noch abgestrittenen Idee, daß die Erfahrung vor dem Bild durch nichts von der Defizienz des



Zeichens beeinträchtigt wird. Im Gegenteil: Sie bleibt endlos in ihm befangen. Die Erfahrung vor dem Medium ist dem furchterregenden Phänomen adäquater. Das Medium ist der Schrecken. Wenn die Kunst in ihrem Anspruch total, in ihrer Gewalt unhintergebar, in ihrer Simulationsgabe unendlich, und also die Macht der Zeichen ohne Jenseits ist, wenn man selbst *„Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen“* kann, so hat sich längst die Kunst an die Stelle der Natur begeben; sie hat eine Alleinherrschaft angetreten, der sich auch die Natur nicht entziehen kann. Und also zieht sich die Kunst auf die Kenntnissnahme ihrer Materialitäten zurück. Eine neue Kunst – so formuliert Kleist vielleicht nicht ohne eine gewisse Ironie, doch mit einer Prophetie, die uns heute nur als ironischer Gegenschlag der Geschichte lesbar ist – wird der Ästhetik des Materials verpflichtet sein. Sie ist darin den Zeitungen nicht unähnlich, die ihren Hunger nach Zeichen in Plagiaten und geistlosen Buchstaben stillt. (Das ist die Wollust der neuen Zeit).

Jeder, noch der unendlichste Text hat ein Ende. Scheinbar nur nimmt Kleist gegen Ende seines Artikels das Argument Brentano/Arnim wieder auf. Kleists Artikel endet mit einer Fortsetzung in jenes Leere, das am Anfang unserer Lektüre auf dem Bild zu sehen war:

*„Doch meine eigenen Empfindungen, über dies wunderbare Gemälde, sind zu verworren; daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Äußerungen derer, die paarweise, vom Morgen bis Abend, daran vorbeigehen, zu belehren“.*

Bei Brentano/Arnim schloß sich die Reflexion entsprechend: *„Dieser wunderbaren Empfindung nun zu begegnen, lauschte ich auf die Äußerungen der Verschiedenheit der Besucher um mich her.“* – Auch in diesem Satz, den Kleist wieder von Brentano/Arnim übernimmt, um ihn umzuschreiben, ließen sich noch einmal die unterschiedlichen Gesten des Textes fixieren: Nicht nur, daß das ‚Wunderbare‘ der Empfindungen (Brentano/Arnim) ganz unkantisch auf das Bild (Kleist) überschrieben wird (wodurch der Sprachstil sofort auf zeitungsgerechtes Palaver zurückwandert); nicht nur, daß Kleist, statt die Satire über das Publikum abzudrucken (in ökonomischer Abhängigkeit von diesem) sich vornimmt, sich von ihm *‚belehren‘* zu lassen (Diese beiden Transformationen sind eher der Suprematie des Mediums über das Gesagte zuzurechnen). Entscheidend ist, daß Kleist seinen Text in die Unendlichkeit seiner selbst dadurch zurückfließen läßt, daß er den eigentlichen Text noch verspricht, den Brentano und Arnim in den folgenden Sati-

ren schon längst als unmöglich bewiesen und der Lächerlichkeit anheim gestellt hatten, – ohne ihn jedoch zu schreiben (Weil er – wie alle chimärischen Urtexte – nicht schreibbar ist). Kleists Text ist nur ein lusternes Vorspiel des eigentlichen Texts, ein Supplement aller Texte. Texte sind Versprechung neuer Texte. The text goes on forever – und erreicht doch nie sein Ziel. Und also gibt Kleist seine ‚Berliner Abendblätter‘ heraus, schreibt neben Literatur Polizeimeldungen, neben Geistergeschichten Anekdoten aus dem Krieg, das ‚Marionettentheater‘, die Novellen, die ihre Sujets aus all dem gewinnen. Kleists Textbegehren ist unendlich. Ihm hat sich – wie Füchsen und Hunden – die bezeichnete Welt an Stelle der wahren gesetzt. Kleists Medienentdeckung ist auch auf das Medium zu beziehen, das sie transportiert: seine Zeitung arbeitet in ihrer immensen Polyperspektivität an der Verzeichnung der Welt. Wie Friedrichs Bild leisten Polizeimeldungen der wirklichen Erfahrung von Schrecken und Verbrechen Abbruch. Mit der völligen Verschriftung der schrecklichen Phänomene ist der Schrecken bezwungen und das Leben abgeschafft. Wer sagt, daß dies ein Verlust sei? Dem Poeten bleibt aber nichts übrig, als an diesem Prozeß teilzunehmen, bis ihm gar nichts mehr übrig bleibt. Daß es dann nichts mehr zu dichten geben wird, haben Kleist und Brentano – jeder auf seine Weise, der eine mit dem realen, der andere mit dem literalen Selbstmord – sehr wohl gespürt: so ist die unendliche Imagination vor einem Bilde auch eine der letzten überhaupt möglichen. Sie ist die letzte Imagination des Menschen im Reiche der Zeichen.

Der Rest ist Mechanik. – Was Texte stimuliert, können Maschinen simulieren. Doch selbst deren vorgeblich radikal mimetisches Verfahren ist mechanische Illusionsbildung. Wenn der Photograph Gustave Le Gray 1857 ein ‚Seestück‘ in Friedrichs Manier mit Apparaten chemisch abbildbar machen will, muß er zu Tricks Zuflucht nehmen, die das Phantasma des Motivs gegen die Notwendigkeiten des Apparates retten. Schon hier ist die Collage die bessere Abbildung<sup>30</sup> und der Schnitt läuft nicht durch das Augensid, sondern durch das Bild.

<sup>30</sup> Le Grays ‚Seestück‘ entspricht (abgesehen von dem fehlenden Betrachter auf der Düne) Friedrichs Bild und ist Dokument des Mangels auch der technischen Reproduktionsmedien: „Auf ein Negativ der Vordergrund-Szene wird ein anderes Negativ mit der bewölkten Himmelspartie aufgelegt, beide werden dann als Bild zusammen abgezogen. Der Eindruck stürmischen Wetters konnte nicht anders erzielt werden“ (Winfried Wiegand (Hg.), *Frühzeit der Photographie 1826–1890*, Frankfurt a. M. 1980, 129).

## Technik



Abb. 5 Gustave Le Gray, „Seestück“, Simulation einer Photographie, Sandwichverfahren 1857

In der gewaltigen und gewalttätigen Metapher, mit der Kleist das unendliche Sehen, die Insistenz der Signifikanten, das Unvermögen, die Augen zu schließen, beschwört, kann sich mehr als ein Jahrhundert später noch die Avantgarde einrichten. Sie macht die Insistenz lesbar, mit der sich Signifikanten auch durch die Geschichte fortpflanzen. Es gibt kein Ende der Rede, wie es kein Ende der Lektüre gibt! Noch die Avantgarde fügt Kleists Troika von Landschaft, Mann und Messer nur die Frau hinzu und aktualisiert Kleists Metapher, indem sie sie zeitgenössisch abbildet: Sie setzt sie mittels der totalen und neuen Simulation des Mediums Film trickreich in Szene. Der Schnitt der Avantgardisten freilich verläuft direkt durch die Iris und er will – auch wenn er wie ein altes Märchen beginnt – nicht länger Metapher sein (die er freilich dennoch bleibt), sondern gibt sich als brutale Exekution:

## Prolog

Es war einmal . . .

Ein Balkon, Nacht.

*Ein Mann schärft sein Rasiermesser in der Nähe des Balkons. Der Mann betrachtet durch die Fensterscheiben den Himmel, und sieht . . .*

*Eine leichte Wolke, die sich auf den Vollmond zubewegt.*

*Dann der Kopf eines jungen Mädchens mit weitaufgerissenen Augen. Ein Rasiermesser bewegt sich auf eins der Augen zu.*

*Die leichte Wolke zieht jetzt vor dem Mond vorbei.*

*Das Rasiermesser fährt durch das Auge des jungen Mädchens und schneidet es entzwei.*

Ende des Prologes<sup>31</sup>

Gegen Kleists unendliches Sehen setzt die Kunst der Avantgarde das Ende des Sehens als Kunst. Wo einstmals Kunst, Autoren und Texte waren, soll nach dem Willen der Avantgardisten aus der Zerstörung absterbender Äste der Kultur eine Sichtweise der latent in den alten Bildern enthaltenen, neuen Intensitäten entstehen. Film ist ihr Name und dieser nährt sich aus den Ruinen der alten Ästhetik, führt die alten Experimente unter technisch verbesserten Reproduktionsbedingungen fort. Bekanntlich hat sich der Surrealismus aufgemacht, in der okkulten Praxis des ‚automatischen Schreibens‘ den Sinn aus dem motorischen Kurzschluß von Begehren und Schrift abzuleiten. Die Schrift ist am Ende vor allem sie selbst. Sie nährt sich aus der Krudität ihres materialen Mechanismus oder aus der direkten Abschrift des Unbewußten.<sup>32</sup> So wird die alte Ahnung Methode, daß Schrift dasjenige, was sie beschwören will, erst hervorruft. Was sie hervorruft (ganz automatisch) ist nur wieder Schrift, später auch Film. So treten die Schrecknisse einer Wolke, die am Mond vorbeizieht, zu Tage: Alles ist grausam. Alles aber ist, wenn es im Film erscheint, nur grandioser Trick und exzellente Inszenierung. Die den Augen der Betrachter im Me-

<sup>31</sup> Luis Buñuel/Salvator Dalí, Ein andalusischer Hund. Szenario, in: Salvator Dalí. Retrospektive 1920–1980, München 1982 (= Ausst. Kat. Paris 1980), 68–73, 69. «das Szenario zuerst franz. in ‚La Revolution surréaliste‘ 12 (1929)»; vgl. Abb. 1.

<sup>32</sup> Der ‚Andalusische Hund‘ verdankt sich nach dem Zeugnis seiner Autoren einer solchen Art des Schreibens: „Ebenso wandten Dalí und ich, als wir am Drehbuch zum ‚Andalusischen Hund‘ arbeiteten, eine Art automatischer Schreibweise an“ (Luis Buñuel, Mein letzter Seufzer, Berlin (Ost) <sup>2</sup>1988 (zuerst franz. 1982), 141. – Obige Szene entstammt allerdings einem Traum. Buñuel erzählt, daß er kurz vor dem Besuch bei Dalí „geträumt hätte, wie eine langgezogene Wolke den Mond durchschnitt und wie eine Rasierklinge ein Auge aufschlitzte“ (139).

dium vorgeführte Zerstörung des Sehens infiziert phantasmatisch alle Kunst und gilt aller Wirklichkeit. Ein Kritiker fragt 1930, ob das leinwandgroße Zerschneiden des Auges einer Frau „*schrecklicher sein sollte als jenes, das eine Wolke bietet, die den Vollmond verhüllt?*“<sup>33</sup>. Ein letztes Mal wird so der semiotische Riß zwischen der Landschaft und ihrer schreckhaften Betrachtung ausgeschlachtet, indem man ihn intentional unter dem Signum des Terrors zum Verschwinden bringt. Die Kunst insistiert gegen ihre Intentionen auf ihrer fortgesetzten Existenz. Diese ist auch die Existenz des geschickt codierten Trugbildes: Heute wissen wir, daß das von den Surrealisten zerschnittene Auge nicht das einer Frau war, sondern das eines Ochsens, das ein Überblendungseffekt für das einer Frau halten ließ.<sup>34</sup>

Nach der Avantgarde wird immer mehr die Reflexion auf den künstlerischen Reflex der Welt zur Kunst. Rene Magritte malt immer wieder Bilder, auf denen Bilder gemalt sind, die sich von der sie umgebenden Landschaft kaum mehr unterscheiden lassen. Eines trägt den Titel ‚Die Beschaffenheit des Menschen II‘ und zeigt ein Bild mit einer Seelandschaft, das sich als Kunst in der Kunst von der es umgebenden Seelandschaft, der Natur in der Kunst, nur durch die dünne Seitenfläche der gemalten Leinwand unterscheidet.<sup>35</sup> Was Brentano und Arnim um 1800 noch als angestrenzte Lektüre an der Kunst zu entdecken haben, ist nach dem Durchgang der Kunst durch ihr avantgardistisches Zeitalter als gut goutierbares (wenn auch nicht leichter zu entschlüsselndes) Kunstgewerbe malbar. Max Ernst nimmt dementsprechend in späten Jahren, 1972, sein surrealistisches Verfahren der ‚Frottage‘ noch einmal auf, um den hier in Frage stehenden Text „für Kleist, Brentano, Arnim, ‚Caspar David Friedrich. Seelandschaft mit Kapuzi-

<sup>33</sup> Jean Vigo, zit. n. Dalí (1980), 99.

<sup>34</sup> Was damals ungesehen war und angeblich im Publikum noch zu zwei Fehlgeburten führte, gehört heute zum täglichen und selbstverständlichen Repertoire der Unterhaltungsindustrie: Immer wieder fressen die Medien die Gewalt ihrer Väter.

<sup>35</sup> Es entstand 1935 (Privatsammlung Brüssel). Alain Robbe-Grillet hat jenes Bild, das im Titel dem Friedrichschen Anspruch, im Sujet der Brentano/Arnimischen Interpretation und im kunsthistorischen Rang Kleists Zeitung entspricht (Magritte malt Bilder mit ähnlichen Sujets fast industriell) in seinem ‚Roman mit 77 Bildern von Rene Magritte‘ verwendet. Dort findet es sich auch abgebildet: Alain Robbe-Grillet / Rene Margitte, Die schöne Gefangene, München 1984 (zuerst franz. 1975), 127. Das Bild, das dem Roman den Titel gibt (ebd. 52/3 (1967, Sammlung Georgette Magritte, Brüssel)), ist eine spätere Paraphrase jenes Bildes.

ner“ zu bebildern. Das Bild ist der Durchschlag beliebigen Materials. Die Kunst ist von der Welt nur durch ein Blatt Papier getrennt. Bebildert ist nichts als eine Struktur. Aber die Mechanik der Kunst und ihrer Medien hat sich zum Kreis geschlossen.

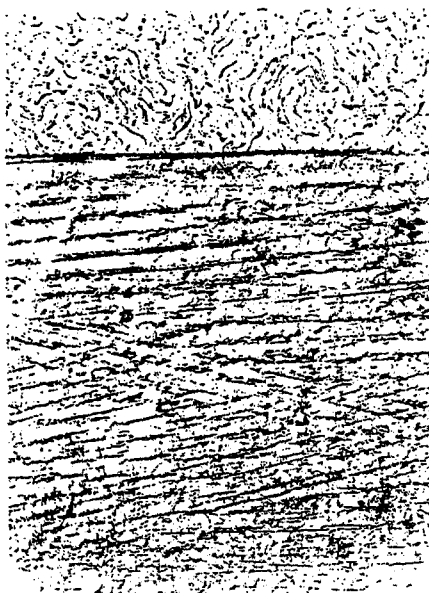


Abb. 6 Max Ernst, „Für Kleist, Brentano, Arnim, Caspar David Friedrich. Seelandschaft mit Kapuziner“, Illustration zum Text 1972

### Analyse

Der Text der Geschichte produziert und codiert seine Betrachter. Auch wir stehen unter der Suprematie der fundamentalen Unterscheidungen, die wir in ihren Verläufen beobachten können. Wir können höchstens jene Mechanik des Sinns, die noch unser Schreiben zum Medium macht, bei der Arbeit beobachten. Dies ist die letzte experimentelle Abstraktion der Natur. Allein die Analyse kann das semiotische Verhältnis von Begehren und Selbstentzug der Zeichen als geschichtliches Verhältnis enttarnen. Wenn die semiotische Differenz einmal errichtet ist (nachdem die Welt bezeichnet ist), nachdem die Medien an den Schaltstellen des Sinns installiert worden sind, neigt die Historie zur Variation ihrer Grundbedingungen. Die strukturelle Insistenz der Zeichen nötigt sie (und uns) zum Wiederholungszwang. Viel von dem, was Literatur heißt und sich

als ewige Eroberung des Sinns gibt, durchtestet so nur die Valenzen der Zeichen. Die Geschichte, die sich um das Bild von Friedrich angesiedelt hat, versammelt die Elemente des Zeichens und seines Wiedergängertums. Von der Welt existiert ein Bild, das eine Schrift geworden ist, die ganz zum Medium werden sollte, bevor die Maschinen ihr Werk der medialen Metastasierung der Welt beginnen. Was derart einstmals Kultur hieß, entlarvt der Kunstwille der Avantgarde als Apokalypse. Das ist der lange Weg einer Abstraktion, an deren Ende einstweilen die historische Analyse steht. Jede Lektüre produziert neue Bedeutungen, neue Signifikate, neuen Sinn aus jener anekdotischen Urszene in den Dünen im Angesicht des Nichts.



Abb. 7 A. A., o. T., 1990

Eine ungeheure Mechanik des Sinns liegt vor unserem lesenden Blick, der sich immer wieder auf das Nichts verwiesen sieht. Am Ende aber ist selbst der leere Himmel, das amorphe Material, mit einer Fülle von Bedeutungen erfüllt. Kein ‚letzter Sinn‘ ist das Wesen dieser Metastasen. Vielmehr entsteht ein Meer von Differenzen, Wiederholungen, Substitutionen und Transformationen zwischen den Darstellungsformen. Das unausgesetzte Herstellen von media-

len Metastasen des leeren Ursignifikanten schafft bis heute Bedeutungen. So gründet die Geschichte des Sinns im Wiederholungszwang, den uns die Zeichen auferlegt haben. Dem Analytiker bleibt nur, sich diesem zu unterwerfen. Es gibt kein Denken jenseits des immergleichen Spiels von Signifikant, Signifikat und den sie forttragenden Medien. Mit diesen drei Bausteinen spielt auch die Literatur ihr Spiel um Fiktionen vom Ich. In dem mechanischen Spiel der Zeichen, das sich irgendwann um 1800 in Szene gesetzt hat, sind noch wir gefesselt. Die Analyse von Texten hat die Mechanik der Bedeutung zu ermessen, die nur das Phantom unserer eigenen Lektüre ist.